

El día que Panurgo ya no haga reír

Milan Kundera

Traducción del francés de Fabienne Bradu

LA INVENCIÓN DEL HUMOR

Estando embarazada, Madame Grandgousier comió demasiadas tripas y tuvieron que administrarle una purga tan fuerte que las paredes de la placenta se desgarraron, el feto Gargantúa se fue por una vena, subió y salió por la oreja de su mamá. Desde las primeras frases, el libro pone sus cartas en la mesa: lo que aquí se cuenta, no es serio; lo cual significa: aquí no se afirman verdades (científicas o míticas), no existe el compromiso de dar una descripción de los hechos tales y como son en realidad.

¡Qué felices tiempos los de Rabelais! La mariposa-novela vuela llevándose en su cuerpo los restos de la crisálida. Con su apariencia de gigante, Pantagruel todavía pertenece al pasado de los cuentos fantásticos, mientras Panurgo llega del porvenir entonces desconocido de la novela. El momento excepcional del nacimiento de un arte nuevo le da al libro de Rabelais una incommensurable riqueza. Allí está todo: lo verosímil y lo inverosímil, la alegoría, la sátira, los gigantes y los hombres comunes, las anécdotas, las meditaciones, los viajes reales y fantásticos, las querellas sabias, las digresiones de puro virtuosismo verbal. El novelista actual, heredero del siglo XIX, siente una envidiosa nostalgia por este universo soberbiamente heteróclito de los primeros novelistas y por la libertad risueña con que lo habitaban.

De la misma manera en que Rabelais, en las primeras páginas de su libro, lanza a Gargantúa sobre el escenario del mundo por la oreja de su mamá, en *Los versos satánicos*, después de la explosión de un avión en pleno vuelo, los dos héroes de Salman Rushdie caen conversando, cantando, y se comportan de una manera cómica e improbable. Mientras "arriba, atrás, por debajo, en el vacío" flotaban asientos con respaldo reclinable, vasos de cartón, máscaras de oxígeno y pasajeros, el primero, Gibreel Farishta, nadaba "en el aire, al estilo mariposa, de dorso, se acurrucaba, alargaba las piernas y los brazos en el casi infinito de esta casi alba", y el otro, Saladin Chamcha, como "una sombra delicada... caía de cabeza, con su traje gris todo abrochado, con los brazos pegados al cuerpo... un bombín en la cabeza". Esta escena abre la novela porque, al igual que Rabelais, Rushdie sabe que el contrato entre el novelista y el lector debe establecerse desde el principio; todo debe quedar claro: lo que se cuenta aquí no es serio, incluso si se trata de las cosas más terribles.

El matrimonio entre lo irrisorio y lo terrible: he aquí una escena del Libro Cuarto: el barco de Pantagruel se encuentra en alta mar con un navío de mercaderes de ovejas. Un mercader que ve a Panurgo sin bragueta y con los lentes atados a su boina, se cree autorizado a mofarse de él y lo llama cornudo. Enseguida Panurgo se venga: le compra una oveja que tira al mar. Como su naturaleza es seguir a la primera, todas

las demás ovejas saltan al agua. Los mercaderes asustados las agarran por el pelo y por los cuernos y también ellos acaban en el mar. Panurgo tiene un remo en la mano, no para salvarlos, sino, al contrario, para impedirles subir al barco. Los exhorta con eloquencia, demostrándoles las miserias de este mundo, el bien y la felicidad de la otra vida y afirmando que los muertos son más dichosos que los vivos. Sin embargo les desea, en caso de que todavía no les disgustara seguir viviendo entre los vivos, que se encontraran con alguna ballena como Jonás. Cuando ya están todos ahogados, el buen padre Juan felicita a Panurgo y sólo le reclama el dinero que le pagó inútilmente al mercader. Y Panurgo contesta: "¡En nombre sea de Dios, tuve un divertimento que vale más de cincuenta mil francos!"

La escena es irreal, imposible. ¿Al menos tiene una moraleja? ¿Acaso Rabelais denuncia la mezquindad de los mercaderes cuyo castigo debería regocijarnos? ¿O quiere provocar nuestra indignación contra la crueldad de Panurgo? ¿O se burla, como buen anticlerical, de la estupidez de los clisés religiosos que profesa Panurgo? ¡Adivine! Cada respuesta es un engañoso.

Octavio Paz: "Ni Homero ni Virgilio conocieron el humor; Ariosto parece presentirlo, pero el humor sólo cobra cuerpo hasta Cervantes... El humor", continúa Paz, "es la gran invención del espíritu moderno." Idea fundamental: el humor no es una práctica inmemorial del hombre; es una invención ligada al nacimiento de la novela. Por lo tanto, el humor no es la risa, la burla, la sátira sino una especie particular de lo cómico, de la cual Paz dice (y allí está la clave para entender la esencia del humor) que "vuelve ambiguo todo lo que toca". Los que no se divierten con la escena en que Panurgo deja a los mercaderes ahogarse al mismo tiempo que les hace el elogio de la otra vida, nunca entenderán nada del arte de la novela.

EL TERRITORIO DONDE SE SUSPENDE EL JUICIO

Si alguien me preguntara cuál es la causa más frecuente de los malentendidos entre mis lectores y yo, no vacilaría: el humor. No hacía mucho que vivía en Francia y no estaba para nada hastiado. Cuando un gran profesor de medicina manifestó su deseo de conocerme porque le gustaba *El vals de los adioses*, me sentí muy halagado. Según él, mi novela era profética; con el personaje del doctor Sketra que, en una ciudad de aguas termales, curaba a las mujeres aparentemente estériles inyectándoles en secreto su propio semen con una jeringa especial, había yo tocado el gran problema del porvenir. Me invita a un coloquio sobre la inseminación artificial. Sacó de su bolsillo una hoja de papel y me lee su ponencia. La donación de esperma debe ser anónima, gratuita y (en este

momento me mira a los ojos) motivada por un triple amor: por un óvulo desconocido que pretende cumplir su misión; por la propia individualidad del donador que así se prolongará mediante la donación y, en tercer lugar, por una pareja insatisfecha que sufre. Después, vuelve a mirarme a los ojos: a pesar de la estima que me tiene, se permite criticarme: no logré expresar de una manera contundente la belleza moral del don de esperma. Me defiendo: ¡mi novela es cómica! ¡Mi doctor es un fantasioso! ¡No hay que tomarlo todo tan en serio! Entonces, contesta desconfiado, ¿no hay que tomar en serio sus novelas? Me enredo yo solo y, de repente, entiendo: nada más difícil que explicar el humor.

En el Libro Cuarto, hay una tempestad en el mar. Todo el mundo se ajeta en la cubierta para salvar el barco, excepto Panurgo que, paralizado por el miedo, sólo puede lamentarse: sus bellos lamentos llenan páginas y páginas. Cuando cesa la tempestad, recupera el valor e increpa a todos por su pereza. Y esto es lo curioso: este cobarde, este mentiroso, este farsante, no sólo no provoca ninguna indignación sino que, en ese momento de bravata, lo queremos más aún. Estos son los pasajes en los que el libro de Rabelais se vuelve plena y radicalmente novela, es decir, el territorio donde se suspende el juicio moral.

Suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su MORAL. La moral que se opone a la irradicable práctica humana de juzgarlo todo en el acto, sin cesar, de juzgarlo todo antes de y sin entender. Esta ferviente disponibilidad a juzgar es, desde el punto de vista de la sabiduría de la novela, la más detestable estupidez, el más pernicioso mal. No se trata de que el novelista discuta, en abstracto, la legitimidad del juicio moral sino de que lo remita más allá de la novela. Si les place acusar a Panurgo por su cobardía, a Emma Bovary, a Rastignac, es asunto suyo: el novelista no puede impedirlo.

La creación de un campo imaginario donde se suspende el juicio moral fue una hazaña de inmenso alcance: solamente allí pueden florecer personajes novelescos, es decir, individuos concebidos no en función de una verdad preexistente, en tanto que ejemplos del bien o del mal, o en tanto que representaciones de leyes objetivas que se enfrentan, sino como seres autónomos fundados en su propia moral, en sus propias leyes. La sociedad occidental se acostumbró a presentarse a sí misma como la sociedad de los derechos del hombre; pero antes de que un hombre pudiese tener derechos, tuvo que constituirse como individuo, considerarse como tal y ser considerado como tal; esto no hubiera podido suceder sin una larga práctica de las artes europeas y de la novela en particular que le enseñó al lector a ser curioso por lo ajeno y a tratar de comprender las verdades que difieren de las suyas. En este sentido tiene razón Cioran cuando califica la sociedad europea como la "sociedad de la novela" y cuando habla de los europeos como los "hijos de la novela".

PROFANACIÓN

La desdivinización del mundo (*Entgotterung*) es uno de los fenómenos característicos de los Tiempos Modernos. La desdivinización no equivale al ateísmo; se refiere a la situación en la cual el individuo, ego que piensa, sustituye a Dios como fundamento de todo. El hombre puede seguir teniendo fe, arrodillarse en la iglesia, rezar antes de dormirse, su fe ya

sólo pertenece a su universo subjetivo. Al describir esta situación Heidegger concluye: "Y así fue como los Dioses acabaron por irse. El vacío que resultó ha sido llenado por la exploración histórica y psicológica de los mitos."

Explorar histórica y psicológicamente los mitos, los textos sagrados, significa volverlos profanos, profanarlos. Profano viene del latín: *pro-fanum*: el lugar frente al templo, fuera del templo. La profanación es, por lo tanto, el desplazamiento de lo sagrado fuera del templo, a la esfera que escapa de la religión. En la medida en que la risa está dispersa inasiblemente en el aire de la novela, la profanación de la novela es la peor de todas. Porque el humor y la religión son incompatibles.

La tetralogía de Thomas Mann, *José y sus hermanos*, escrita entre 1926 y 1942, es por antonomasia una "exploración histórica y psicológica" de los textos sagrados que, contados con el tono sonriente y divinamente aburrido de Mann, dejan de ser de golpe sagrados: Dios, que en la Biblia existe desde la eternidad, se vuelve en Mann creación humana, invención de Abraham que lo hizo salir del caos politeísta como una deidad primero superior y luego única. Sabiendo a quién debe su existencia, Dios exclama: "¡Es increíble cómo este pobre hombre me conoce! ¿No empecé a hacerme un nombre gracias a él? Verdaderamente voy a bendecirlo." Más aún: Mann subraya que su novela es una obra humorística. ¡Las Sagradas Escrituras son una burla! Como esta historia de Putifar y de José: ella, muerta de amor, se hiere la lengua y pronuncia sus palabras seductoramente ceceando como una niña, acuézate conmigo, acuézate conmigo, mientras José el casto, durante tres años y día tras día, le explica con paciencia a la ceceante que les está prohibido hacer el amor. El día fatal, se encuentran solos en la casa; ella vuelve a insistir, acuézate conmigo, acuézate conmigo, y él, una vez más, con paciencia, con pedagogía, le explica las razones por las que no pueden hacer el amor, pero, durante la explicación se le para, se le para, se le para tan soberbiamente que Putifar, al verlo, enloquece, le desgarrar la camisa, y cuando José huye corriendo, siempre con una erección, ella, desquiciada, desesperada, furiosa, se pone a aullar y a pedir socorro acusando a José de violación.

La novela de Mann cosechó un respeto unánime, prueba de que la profanación ya no se percibía como una ofensa sino como parte íntegra de las costumbres. En los Tiempos Modernos, la falta de fe dejó de ser desafiante y provocadora y, por otro lado, la fe perdió su anterior certeza misionaria o intolerante. El choque del stalinismo jugó un papel decisivo en esta evolución: al pretender borrar toda la memoria cristiana, hizo evidente, de manera brutal, que todos nosotros, creyentes o descreyentes, blasfemadores o devotos, pertenecíamos a la misma cultura arraigada en el pasado cristiano sin el cual sólo seríamos sombras sin sustancia, razonadores sin vocabulario, apátridas espirituales.

Fui educado en el ateísmo y me complací en él hasta el día en que, durante los años negros del comunismo, vi a cristianos reprimidos. De golpe, el ateísmo provocador y risueño de la primera juventud se dispuso como una tontería adolescente. Entendía a mi amigos creyentes y, llevado por la solidaridad y la conmoción, a veces los acompañaba a misa. Sin embargo, no llegué a convencirme de que existiera un Dios que dirigiera nuestros destinos. En el fondo, ¿qué podía yo

saber? Y ellos, ¿qué podían saber? ¿Estaban seguros de estar seguros? Estaba sentado en una iglesia con la extraña y feliz sensación de que mi falta de fe y la fe de ellos curiosamente se parecían mucho.

EL POZO DEL TIEMPO

¿Qué es un individuo? ¿En dónde reside su identidad? Todas las novelas buscan una respuesta a estas preguntas. En efecto, ¿en qué se define un yo? ¿En lo que hace un personaje, en sus acciones? Pero la acción escapa del control del autor, casi siempre se vuelve en su contra. ¿En su vida interior, entonces, en sus pensamientos, en sus sentimientos secretos? Pero, ¿acaso el hombre es capaz de comprenderse a sí mismo? ¿Sus pensamientos secretos acaso pueden explicar su identidad? O al contrario, ¿el hombre se define por su visión del mundo, por sus ideas, por su *Weltanschauung*? Es la estética de Dostoievski: sus personajes están arraigados en una ideología personal muy original según la cual actúan con implacable lógica. En cambio, para Tolstoi, la ideología personal está lejos de ser algo estable sobre lo que pueda fundarse una identidad individual: "Estéfano Arcadiévitch no escogía sus actitudes ni sus opiniones; más bien las actitudes y las opiniones lo escogían a él, de la misma manera en que no elegía la forma de sus sombreros o de sus sacos sino que se acogía a lo que se llevaba" (*Anna Karenina*). Pero si el pensamiento personal no constituye el fundamento de la identidad de un individuo (si ésta no tiene más importancia que un sombrero), ¿dónde se halla este fundamento?

A esta búsqueda sin fin, Thomas Mann aportó su muy importante contribución: pensamos que actuamos, pensamos que pensamos, pero es otro o son otros los que piensan y actúan en nosotros, a saber, costumbres inmemoriales, arquetipos que, vueltos mitos, transmitidos de generación en generación, poseen una inmensa fuerza de seducción y nos guían, como dice Mann, desde "el pozo del tiempo".

Mann: "¿El yo del hombre está estrechamente circunscrito y herméticamente encerrado en sus límites carnales y efímeros? ¿Varios de los elementos que lo componen acaso no pertenecen al universo exterior y anterior a él?... La distinción entre el espíritu en general y el espíritu individual no se imponía antes con la misma fuerza que hoy..." Y sigue: "Estaríamos ante un fenómeno que podríamos calificar como imitación o continuación, una concepción de la vida según la cual el papel de cada uno consiste en resucitar ciertas formas dadas, ciertos esquemas míticos establecidos por los antepasados y en permitir que se reencarnasen."

El conflicto entre Jacob y su hermano Esaú no es sino una variación de la antigua rivalidad entre Abel y Caín, entre el privilegiado por Dios y el otro, el desechado, el envidioso. Este conflicto, este "esquema mítico establecido por los antepasados", encuentra una nueva vicisitud en el destino del hijo de Jacob, José, que también pertenece a la raza de los privilegiados. Movido por el inmemorial sentimiento de culpa de los privilegiados, Jacob manda a José a que se reconcilie con sus hermanos envidiosos (iniciativa funesta: éstos lo arrojarán a un pozo).

Hasta el sufrimiento, reacción aparentemente incontrolable, no es sino "imitación y continuación". Cuando la novela nos refiere el comportamiento y las palabras de Jacob

lamentando la muerte de José, Mann comenta: "Esta no era su manera habitual de hablar... Noé ya había hablado del diluvio en un modo parecido o similar, y Jacob se lo apropiaba... Su desesperación se expresaba en fórmulas más o menos consagradas... sin que esto ponga para nada en tela de juicio su espontaneidad." Observación importante: la imitación no significa falta de autenticidad, porque el individuo no puede dejar de imitar lo que ya sucedió; por más sincero que sea, sólo es una reencarnación; por más auténtico que sea, no es sino un resultado de las sugerencias y de las injerencias emanadas del pozo del tiempo.

COEXISTENCIA DE DIFERENTES TIEMPOS HISTÓRICOS EN UNA NOVELA

Pienso en los días en que me puse a escribir *La broma*: desde el principio y espontáneamente, sabía que a través del personaje de Jaroslav la novela iba a indagar en las profundidades del pasado (del pasado del arte popular) y que el "yo" de mi personaje se revelaría en y a través de esta indagación. Por lo demás, los cuatro protagonistas fueron creados con esta perspectiva: cuatro universos comunistas personales, relacionados con cuatro pasados europeos; Ludvik: el comunismo, que se desarrolla a partir del espíritu corrosivo volteriano; Jaroslav: el comunismo en tanto que deseo de reconstruir el tiempo del pasado patriarcal que subsiste en el folklore; Kostka: la utopía comunista inspirada del Evangelio; Helena: el comunismo, fuente de entusiasmo de un *homo sentimental*. Todos estos universos personales se toman en el momento de su descomposición: cuatro formas de desintegración del comunismo, que equivalen también al desmoronamiento de cuatro viejas aventuras europeas.

En *La broma*, el pasado sólo se manifiesta como una faceta de la psique de los personajes o en digresiones ensayísticas. Hasta después quise ponerlo directamente en el escenario. En *La vida está en otra parte*, situé la vida de un joven poeta de nuestros días ante la tela de fondo de toda la historia de la poesía europea, con el fin de confundir sus pasos con los de Rimbaud, de Keats, de Lermontov. Y fui más lejos aún en la confrontación de los diferentes tiempos históricos con *La inmortalidad*.

Cuando era un joven escritor, en Praga, odiaba la palabra "generación" que me repelía por sus remanentes gregarios. La primera vez que tuve la sensación de estar ligado con los demás fue más tarde, en Francia, cuando leí *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. ¿Cómo era posible que alguien de otro continente, tan alejado de mí por su itinerario y su cultura, estuviera poseído por la misma obsesión estética de hacer coexistir diferentes tiempos históricos en una novela, obsesión que hasta entonces, ingenuamente, pensaba que sólo era mía?

Imposible entender lo que es la *terra nostra*, *terra nostra* de México, sin asomarse al pozo del tiempo. No a la manera de un historiador para buscar los acontecimientos en su cronología, sino para preguntarse: ¿cuál es, para un hombre, la esencia concentrada de la *terra mexicana*? Fuentes ciñó esta esencia bajo la forma de una novela-sueño donde varias épocas históricas entrecrocaban en una suerte de metahistoria poética y onírica. Creó así algo difícilmente describable y, en todo caso, sin parangón en la literatura.

La última vez que percibí este secreto parentesco estético

fue con *La fiesta en Venecia* de Sollers, una novela extraña cuya historia sucede en nuestros días y es un escenario ofrecido a Watteau, a Cézanne, a Monet, al Tiziano, a Picasso, a Stendhal, al espectáculo de sus palabras y de su arte.

Y antes, *Los versos satánicos*: identidad compleja de un hindú europeizado; *terra non nostra; terrae perditae*. Para exponer esta identidad desgarrada, la novela la examina en diferentes lugares del planeta: en Londres, en Bombay, en una aldea paquistaní, y luego en el Asia del siglo VII.

La coexistencia de diferentes épocas le plantea al novelista un problema técnico: ¿cómo ligarlas sin que la novela pierda su unidad?

Fuentes y Rushdie encontraron soluciones fantásticas: los personajes de Fuentes pasan de una época a otra como su propias reencarnaciones. En Rushdie, el personaje de Gibreel Farishta asume esta liga supratemporal transformándose en el arcángel Gibreel que, a su vez, se vuelve el medium de Mahmoud (variante novelesca de Mahoma).

En el caso de Sollers y en el mío, la liga no tiene nada de fantástica. Sollers: los cuadros y los libros, vistos y leídos por los personajes, sirven como ventanas que dan al pasado. En mis libros, los mismos temas y los mismos motivos recorren el pasado y el presente.

¿Este subterráneo parentesco estético (no percibido y no perceptible) puede explicarse por una mutua influencia? No. ¿Por influencias compartidas? No veo cuáles. ¿O bien respiramos el mismo aire de la Historia? ¿La historia de la novela, con su lógica intrínseca, nos ha confrontado con la misma tarea?

LA HISTORIA DE LA NOVELA COMO UNA VENGANZA DE LA HISTORIA A SECAS

La Historia. ¿Es posible todavía reivindicar esta autoridad cauduca? Lo que voy a decir no es sino una confesión personal: como novelista siempre me sentí inmerso en la historia, es decir, a la mitad de un camino, dialogando con los que me antecedieron y quizá también (menos) con los que me seguirán. Me refiero por supuesto a la historia de la novela, a ninguna otra, y hablo de ella tal y como la veo: no tiene nada que ver con la razón extrahumana de Hegel; no está decidida de antemano, ni coincide con la idea de progreso. Es enteramente humana, hecha por los hombres, por algunos hombres y, de entrada, equiparable a la evolución de un solo artista que a veces actúa de manera trivial y otras, de manera imprevisible, con o sin genio, y que a menudo fracasa.

Estoy haciendo la declaración de adhesión a la historia de la novela, mientras todas mis novelas desprenden el horror por la Historia, por esta fuerza hostil, inhumana que, sin haber sido invitada ni deseada, llega a invadir nuestras vidas para destruirlas. Sin embargo, no hay incongruencia en esta doble actitud porque la Historia de la humanidad y la historia de la novela son dos cosas diferentes. Si la primera no pertenece al hombre, si le es impuesta como una fuerza extraña sobre la cual no tiene control alguno, la historia de la novela (de la pintura, de la música) nació de la libertad del hombre, de sus creaciones totalmente personales, de sus elecciones. El sentido de la historia de un arte es contrario al de la Historia a secas. Por su carácter personal, la historia de un arte es una venganza del hombre sobre lo impersonal de la Historia de la humanidad.

¿Carácter personal de la historia de la novela? Para formar un todo único a lo largo de los siglos, ¿no debe esta historia estar unida por un sentido común, permanente, y por lo tanto necesariamente suprapersonal? No. Creo que incluso este sentido común siempre sigue siendo personal, humano, porque, en el transcurso de la historia, el concepto de tal o cual arte (¿qué es la novela?), así como el sentido de su evolución (¿de dónde viene, hacia dónde va?) son constantemente definidos y redefinidos por cada artista, por cada nueva obra. El sentido de la historia de la novela es la búsqueda de este sentido, su perpetua creación y recreación, que siempre acaba por modificar retrospectivamente todo el pasado de la novela. Nunca Rabelais calificó su Gargantúa - Pantagruel como novela. No era una novela; se volvió novela a medida que los novelistas posteriores (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vancura, Gombrowicz, Rushdie, Kis, Chamoiseau) se inspiraron en ella, la reivindicaron abiertamente, integrándola así en la historia de la novela, es más: reconociéndola como la primera piedra de esta historia.

Por lo demás, las palabras "el fin de la Historia" nunca me provocaron angustia ni malestar. "¡Qué delicioso sería olvidarla, a esa que secó la savia de nuestras cortas vidas para sujetarlas a sus trabajos inútiles! ¡Qué bonito sería olvidar la Historia!" (*La vida está en otra parte*). Si tiene que acabar (aunque no pueda imaginarme *in concreto* este fin tan preciado por los filósofos), ¡que se dé prisa! Pero la misma fórmula, "el fin de la historia", aplicada al arte me sobrecoge: me imagino este fin, con demasiada facilidad porque la mayor parte de la producción novelesca actual está hecha de novelas fuera de la historia de la novela: confesiones noveladas, reportajes novelados, venganzas noveladas, autobiografías noveladas, indiscreciones noveladas, denuncias noveladas, lecciones políticas noveladas, agonías del marido noveladas, agonías del padre noveladas, agonías de la madre noveladas, desfloraciones noveladas, partos novelados, novelas ad infinitum, hasta el fin de los tiempos, que nada nuevo dicen, que no tienen ninguna ambición estética, no aportan ningún cambio a nuestra comprensión del hombre ni a la forma novelesca, que se parecen entre sí, se consumen perfectamente en la mañana para olvidarse en la tarde.

A mi modo de ver, las grandes obras sólo pueden nacer en la historia de su arte y participando de esta historia. Solamente dentro de la historia puede percibirse lo nuevo y lo repetitivo, lo que es descubrimiento y lo que es imitación. En suma, sólo dentro de la historia una obra puede existir como valor susceptible de ser registrado y apreciado. Por lo tanto, nada se antoja más terrible para el arte que la caída fuera de la historia, porque es una caída en el caos donde los valores estéticos ya no son perceptibles.

IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN

En el transcurso de la escritura de *Don Quijote*, Cervantes no vaciló en cambiar el carácter de su héroe. La libertad con la que Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne nos hechizaban, estaba relacionada con la improvisación. El arte de la composición compleja y rigurosa se volvió una necesidad imperativa hasta la primera mitad del siglo XIX. Entonces nació la forma de la novela como tal, con la acción concentrada en un espacio de tiempo muy reducido, en una encrucijada donde varias

historias de varios personajes se entretajan, lo cual exigía un plan minuciosamente calculado de las acciones y de las escenas. Antes de comenzar a escribir, el novelista elaboraba y volvía a elaborar el plan de la novela, lo sopesaba y lo volvía a sopesar, dibujaba y volvía a dibujar como nunca antes se había hecho. Basta hojear las notas que Dostoievski escribió para *Los endemoniados* en los siete cuadernos de notas que, en la edición de la Pléiade, ocupan 393 páginas (toda la novela suma 750): los motivos están en búsqueda de los personajes, los personajes en búsqueda de los motivos, los personajes rivalizan mucho tiempo entre sí para ocupar el lugar protagónico. Stavroguin debería estar casado, pero "¿con quién?" se pregunta Dostoievski, que intenta casarlo sucesivamente con tres mujeres, etc. Paradoja aparente: cuanto más calculada está la máquina de construcción, tanto más verdaderos y naturales resultan los personajes. El prejuicio contra la razón constructora, concebida como elemento "no artístico" que mutila el carácter "vivo" de los personajes, no es sino ingenuidad sentimental de quienes nunca entendieron nada del arte.

El novelista de nuestro siglo, nostálgico del arte de los antiguos maestros de la novela, no puede reanudar el hilo donde ha sido cortado; no puede pasar por alto la inmensa experiencia del siglo XIX, ni olvidarla, y para reencontrar la libertad desenvuelta de Rabelais o de Sterne, debe reconciliarse con las exigencias de la composición.

Me acuerdo de mis lecturas de *Jacques le Fataliste*. Fascinado por esta riqueza heteróclitamente audaz donde la reflexión coexiste con la anécdota, donde un relato enmarca a otro, encantado por esta libertad de composición que se burla de la regla de unidad de acción, me preguntaba: ¿y qué si se transformara esta genial improvisación, esta soberbia riqueza de formas, en una arquitectura minuciosamente construida? ¿La novela perdería su encanto de libertad? ¿Perdería su carácter de juego? Pero, ¿qué es, en realidad, el juego? Todo juego está fundado en reglas, y mientras más estrictas son las reglas, más juego resulta el juego. A diferencia del jugador de ajedrez, el artista inventa sus propias reglas para sí mismo. Entonces, ¿cuándo está más libre? ¿Improvisando sin reglas o inventándose libremente su propio sistema de reglas?

Transformar la soberbia riqueza heteróclita en arquitectura minuciosamente construida: esto implica otros problemas de composición que los que desvelaron a Balzac o a Dostoievski. Ejemplo: el tercer libro de *Los sonámbulos* de Broch, que es un río "polifónico", está compuesto por cinco "voces", cinco líneas totalmente independientes las unas de las otras porque no las une una acción común ni los personajes y tienen un carácter formal propio (ensayo, poesía, cuento, novela, reportaje). En los ochenta y ocho capítulos del libro, estas cinco líneas se alternan en este curioso orden: A-A-A-B-B-A-B-A-C-A-A-D-E-C-A-B-D-A-C-D-E-A-A-B-E-C-A-D-B-B-A-E-A-A-E-A-B-D-C-B-B-D-A-B-E-E-A-A-B-A-D-A-C-B-D-A-E-B-A-D-A-B-D-E-A-C-A-D-D-B-A-A-C-D-E-B-A-B-D-B-A-B-A-A-D-A-A-D-D-E.

¿Qué fue lo que llevó a Broch a escoger este orden y ningún otro? ¿Qué lo incitó a tomar, en el quinto capítulo, la línea B y no la C o la D? No fue la lógica de los caracteres o de la acción, porque no hay ninguna acción común a estas cinco líneas. Otros criterios lo guiaron: el encanto que resulta

de la coexistencia sorprendente de diferentes formas (versos, narración, aforismos, meditaciones filosóficas); el contraste entre las diferentes emociones que bañan los diversos capítulos; las variaciones de duración de los capítulos; en fin, el desarrollo de las mismas preguntas existenciales que se reflejan en las cinco líneas como en cinco espejos. A falta de una mejor definición, calificaremos estos criterios como musicales y concluyamos: el siglo XIX elaboró el arte de la composición pero nuestro siglo le dio la musicalidad.

Los versos satánicos están contruidos en tres líneas más o menos independientes: A: las vidas de Saladin Chamcha y de Gibreel Farishta, dos hindúes de hoy que viven entre Bombay y Londres; B: la historia coránica alusiva a la génesis del Islam; y C: la peregrinación de los pueblerinos hacia La Meca, por el mar que creen atravesar caminando y donde se ahogan.

Las tres líneas aparecen sucesivamente en las nueve partes en el siguiente orden: A-B-A-C-A-B-A-C-A (en música, semejante orden se llama rondó: el tema principal vuelve con regularidad, en alternancia con otros temas secundarios).

Este es el ritmo del conjunto (menciono entre paréntesis el número cerrado de páginas en la edición francesa): A(100) B(40) A(80) C(40) A(120) B(40) A(70) C(40) A(40). Se advierte que las partes B y C tienen todas la misma extensión que le da al conjunto una regularidad rítmica.

La línea A llena las cinco séptimas partes, la línea B una séptima, la línea C otra séptima parte de la novela. De este balance cuantitativo se desprende la posición dominante que la línea A: el centro de gravedad de la novela está en el destino contemporáneo de Farishta y de Chamcha.

No obstante, aunque estén subordinadas, en las líneas B y C se concentra la apuesta estética de la novela, porque gracias a estas dos partes Rushdie logró tratar el problema fundamental de todas las novelas —el de la identidad de un individuo (de un personaje)— de una manera nueva y que rebasa las convenciones de la novela psicológica: las personalidades de Chamcha o de Farishta no se expresan mediante una descripción detallada de sus estados de ánimo; su misterio reside en la coexistencia de dos civilizaciones dentro de su psique, la hindú y la europea; reside en sus raíces, de las que se han desprendido tiempo atrás pero que, sin embargo, siguen vivas en ellos. Estas raíces, ¿en qué lugar se cortaron y hasta dónde hay que bajar para tocar la llaga? La indagación en el "pozo del tiempo" no es un tema fuera de lugar, nos conduce al meollo del asunto: el desgarramiento existencial de dos protagonistas.

De la misma manera que Jacob es incomprendible sin Abraham (que, según Mann, vivió siglos antes que él) ya que es su "imitación y continuación", asimismo Gibreel Farishta es incomprendible sin el arcángel Gibreel, sin Mahmoud (Mahoma), incluso sin el Islam teocrático de Jomeini o de esta joven muchacha fanática que conduce a los pueblerinos hacia la Meca, o mejor dicho hacia la muerte. Todos ellos son sus propias posibilidades que duermen en él y frente a las cuales debe pelear su propia individualidad. En esta novela no existe ningún problema importante que escape a la indagación en el pozo del tiempo. ¿Qué es lo bueno y qué es lo malo? ¿Quién es el diablo: Chamcha para Farishta o Farishta para Chamcha? ¿Fue el diablo o el ángel quien inspiró la peregrinación del pueblo? Cuando se ahogan, ¿se trata de un lamentable naufragio o del viaje glorioso al Paraíso? ¿Quién lo dirá,

quién lo sabrá? ¿Y qué tal si la indistinción entre el bien y el mal fuera el tormento vivido por los fundadores de las religiones? Las terribles palabras de desesperanza, la increíble blasfemia de Cristo: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?", ¿acaso no resuenan en el alma de todo cristiano? En la duda del profeta que se pregunta si fue Dios o el diablo el que le susurró versículos, ¿no está sellada la incertidumbre en la que se funda la existencia misma del hombre?

A LA SOMBRA DE LOS GRANDES PRINCIPIOS

A partir de sus *Hijos de la medianoche*, que en su momento (1980) despertó una admiración unánime, nadie en el mundo literario anglosajón discute que Rushdie sea uno de los novelistas más dotados de la actualidad. *Los versos satánicos*, publicados en inglés en septiembre de 1988, fueron acogidos con la atención que se merece un gran escritor. El libro fue alabado sin que nadie previera la tempestad que se desencadenaría unos meses después, cuando el amo de Irán, el Imam Jomeini, condenó a muerte a Rushdie por blasfemo y lanzó matones tras sus huellas por un tiempo que se antoja eterno.

Esto sucedió antes de que el texto fuera traducido. En todas partes, fuera del mundo anglosajón, el escándalo precedió al libro. En Francia, la prensa inmediatamente publicó fragmentos de la novela aún inédita para dar a conocer las razones del veredicto. Aunque el hecho sea muy normal, no deja de ser mortal para una novela. Al presentar exclusivamente los pasajes conflictivos, se transformó una obra de arte en un simple cuerpo del delito.

No hablemos mal de la crítica literaria. No hay nada peor para un escritor que enfrentarse a su silencio. Quiero hablar de la crítica literaria como reflexión, como análisis, de la crítica literaria que sabe leer varias veces el libro del que quiere hablar (tal una gran música que se puede volver a oír infinitas veces, las grandes novelas también están hechas para repetidas lecturas); quiero hablar de la crítica literaria que, sorda al implacable reloj de la actualidad, esté dispuesta a discutir las obras nacidas un año, treinta años, trescientos años atrás; de la crítica literaria que intenta comprender la novedad de una obra para así inscribirla en la memoria histórica. Si esta meditación no acompañara la historia de la novela, nada sabríamos hoy de Dostoievski, ni de Joyce, ni de Proust. Sin ella, toda obra está expuesta a los juicios totalmente arbitrarios y al pronto olvido. El caso de Rushdie reveló (si todavía necesitábamos una prueba) que tal meditación ya no se practica. En un modo imperceptible, inocente, como por inercia, por el desarrollo de la sociedad y de la prensa, la crítica literaria se ha transformado en una simple (aunque a veces inteligente pero siempre apresurada) información sobre la actualidad literaria.

En el asunto de *Los versos satánicos*, la actualidad literaria se redujo a la condena a muerte de su autor. En esta circunstancia de vida o muerte, parecía casi frívolo hablar de arte. ¿Qué peso tiene el arte frente a los grandes principios amenazados? Así, en todas partes del mundo, todos los comentarios se centraron en los principios: la libertad de expresión; la necesidad de defenderla (en efecto, se defendió, se protestó, se firmaron peticiones); la religión; el Islam y el cristianismo; la blasfemia; el derecho a la blasfemia; pero también esta pregunta: ¿un autor tiene el derecho moral de blasfemar y

de herir a los creyentes?; e incluso esta duda: ¿acaso Rushdie atacó el Islam únicamente para hacerse publicidad y para vender su libro ilegible? (Así fue: nadie dudó de que Rushdie hubiera atacado el Islam, porque sólo la acusación era real; el texto del libro ya no tenía importancia, ya no existía).

Con una misteriosa unanimidad (en todas partes del mundo observé la misma reacción), la gente de letras, los intelectuales, los iniciados de salón, despreciaron esta novela. Incluso cuando sólo leen lo que la actualidad les manda leer, decidieron resistir por una vez a toda presión comercial y se negaron a leer el libro, que se había vuelto un simple objeto de escándalo. Era más elegante decir con una sonrisa de dandy: "¿El libro de Rushdie? No, no lo he leído." El autor cuyo libro provocaba tanto ruido, se volvió sospechoso. Su tragedia fue percibida como un amarillismo de mal gusto.

Los políticos aprovecharon este curioso "estado de desgracia" del novelista que complicaba sus relaciones con los países islámicos. La circunspección timorata tomó las apariencias de una virtuosa imparcialidad. Sólo se hizo para Rushdie lo que era absolutamente inevitable: en cuanto ciudadano británico amenazado de asesinato, la policía lo protegió (lo sigue protegiendo) como se debe. Pero se evitó cuidadosamente hacer por él, en cuanto hombre y artista, algo más; no hubo ningún gesto de simpatía o de estima por parte del mundo oficial, ningún signo de solidaridad ni de respeto por parte de Europa y de sus instituciones culturales, que suelen manejar con maestría el lenguaje de los signos, grandes o pequeños, discretos o espectaculares.

La señora Thatcher, primer ministro británico, juzgó el libro "profundamente ofensivo" para los musulmanes y Sir Geoffrey Howe, el ministro de Relaciones Exteriores, declaró: "El gobierno y el pueblo británicos desaparecen este libro. Es sumamente crítico y grosero para con nosotros. Compara Gran Bretaña con la Alemania de Hitler. (¡Un reino para quien encuentre esta comparación! M.K.) Esto nos disgusta al igual que los ataques contra su fe disgustan a los musulmanes." Entendieron bien: la acusación de Jomeini fue oficialmente avalada: el libro crítico y grosero de Rushdie ataca a Inglaterra como ataca la fe islámica; sólo el castigo, o más precisamente su naturaleza, distingue al ministro británico del Imam iraní. Ciertamente Sir Geoffrey Howe se espantaría de que asesinaran a Rushdie. Pero si le hubieran cortado la mano, de preferencia la derecha, la que tuvo la descortesía de escribir este libro crítico que disgusta al pueblo británico, todo el mundo hubiera admirado este bello gesto de justicia.

EL CHOQUE DE TRES ÉPOCAS

Situación única en la historia: por su origen, Rushdie pertenece a la sociedad musulmana que, en gran medida, vive todavía en la época anterior a los Tiempos Modernos. Escribe su libro en Europa, en la época de los Tiempos Modernos o, más exactamente, al final de esta época.

Así como el Islam iraní se alejaba en ese momento de la moderación religiosa para orientarse hacia una teocracia combativa, con Rushdie la historia de la novela pasaba de la sonrisa gentil y profesoral de Thoman Mann a la imaginación desenfundada que regresaba a la fuente redescubierta del humor babelaisiano. Las antítesis se volvieron a encontrar, llevadas a su extremo.

Desde este punto de vista, la condena de Rushdie deja de aparecer como una casualidad, una locura, y se antoja como un profundísimo conflicto entre dos épocas: la teocracia embiste a los Tiempos Modernos y toma por blanco su creación más representativa: la novela. Porque Rushdie no blasfemó, no atacó al Islam. Escribió una novela, lo cual, para el espíritu teocrático, resulta peor que un ataque. Si se ataca una religión (mediante una polémica, una blasfemia, una herejía), los guardianes del templo fácilmente pueden defenderla en su propio terreno, con su propio lenguaje pero, para ellos, la novela es otro planeta, otro universo fundado en otra ontología, un *infernum* donde la verdad única no tiene poder y donde la satánica ambigüedad transforma todas las certidumbres en enigmas.

Hay que subrayarlo: no se trata de un ataque sino de ambigüedad. La segunda parte de *Los versos satánicos* (es decir, la parte recriminada que evoca a Mahoma y al génesis del Islam) se presenta en la novela como un sueño de Gibreel Farishta que, a raíz del sueño, realiza una película de segunda en la cual él mismo actúa el papel del arcángel. Así el relato se relativiza doblemente (primero como sueño y luego como una mala película que fracasará) y se presenta no como una afirmación sino como una invención lúdica. ¿Inventación descortés? No lo creo: por primera vez en mi vida, entendí la poesía de la religión islámica, del mundo islámico.

Insistamos en el punto: no hay lugar para el odio en el universo de la relatividad novelesca: el novelista que escribe una novela para vengarse (trátase de una venganza personal o ideológica) está destinado a un naufragio estético total y seguro. Ayesha, la joven que conduce a los pueblerinos alucinados a la muerte, es por supuesto un monstruo pero también es seductora, maravillosa (aureolada por las mariposas que la acompañan por doquier) y a ratos conmovedora. Incluso en el retrato de un Imam exiliado (retrato imaginario de Jomeini) existe una comprensión casi respetuosa. La modernidad occidental es vista con escepticismo, en ningún momento se la presenta como superior al arcaísmo oriental. La novela "explora histórica y psicológicamente" antiguos textos sagrados pero muestra además hasta qué punto han sido degradados por la televisión y la industria de la diversión. ¿Acaso los personajes de la izquierda radical, que encarnan la frivolidad de este mundo moderno, se benefician con la simpatía incondicional del autor? Para nada: se ven lamentablemente ridículos y tan frívolos como la frivolidad ambiente. Nadie se sale con la suya y nadie está totalmente equivocado en este inmenso carnaval de la relatividad que es esta obra (por esta razón, me parece que los *versos satánicos* es muy superior a la novela anterior de Rushdie: *La vergüenza*).

Por consiguiente, lo que se le reprocha a *Los Versos satánicos* es el arte de la novela en cuanto tal. La parte más triste de esta historia no es el veredicto de Jomeini (que resulta de una lógica atroz pero coherente) sino la incapacidad de Europa para defender y explicar con paciencia (a sí misma y a los demás) el arte más europeo, que es el arte de la novela, es decir, explicar y defender su propia cultura. Los "hijos de la novela" abandonaron el arte que los formó. Europa, la "sociedad de la novela", se ha abandonado a sí misma.

No me extraña que teólogos de la Sorbona, la policía ideológica del siglo XVI que prendió tantas hogueras, le hayan hecho la vida imposible a Rabelais obligándolo a huir y

a esconderse. En cambio, me parece más extraña y digna de admiración la protección que le ofrecieron hombres poderosos de su época como el cardenal du Bellay, el cardenal Odet y sobre todo Francisco I, rey de Francia. ¿Pretendían así defender principios, la libertad de expresión, los derechos del hombre? El motivo de su actitud era mejor aún: amaban la literatura y las artes.

Sir Geoffrey Howe no es el cardenal du Bellay y la señora Thatcher no es Francisco I. Pero, ¿Europa sigue siendo Europa? Es decir, ¿la sociedad de la novela? En otras palabras: ¿Europa pertenece todavía a los Tiempos Modernos? ¿Acaso no está entrando en otra época que no lleva nombre y para la cual las artes no tienen gran importancia? En este caso, ¿por qué extrañarse de que no se haya conmovido cuando, por primera vez en su historia, el arte de la novela, su arte por antonomasia, fue condenado a muerte? En esta época nueva, posterior a los Tiempos Modernos, ¿no vive la novela, desde hace cierto tiempo ya, una vida de condenado?

NOVELA EUROPEA

Para delimitar con exactitud el arte al que me refiero, lo llamaré: novela europea. No quiero decir con esto novelas creadas en Europa por europeos sino novelas que forman parte de la historia que se inició en los albores de los Tiempos Modernos en Europa. Por supuesto existen otras novelas: la novela china, la japonesa, la novela de la Antigüedad griega, pero estas novelas no están ligadas por ninguna continuidad de evolución con la empresa histórica inaugurada por Rabelais y Cervantes.

Hablo de la novela europea no sólo para distinguirla de la novela china, por ejemplo, sino también para decir que su historia es transnacional, que la novela francesa, la inglesa o la húngara no pueden crear su propia historia autónoma. Todas participan de una historia común, supranacional, que crea el único contexto donde pueden revelarse el sentido de la evolución de la novela y el valor de las obras en particular.

Durante las diferentes fases de la novela, diversas naciones tomaron la iniciativa como en una carrera de relevos: primero Italia con Boccaccio, el gran precursor; luego Francia con Rabelais; luego España con Cervantes y la novela picaresca; el siglo XVIII con la novela inglesa y, hacia el fin del siglo, la intervención alemana de Goethe; el siglo XIX pertenece por entero a Francia con la aparición de la novela rusa en su último tercio e inmediatamente después, la aparición de la novela escandinava. En fin, el siglo XX y su aventura centroeuropea con Kafka, Musil, Broch y Gombrowicz.

Si Europa hubiese sido una sola nación, no creo que la historia de su novela hubiese durado con tanta vitalidad, con tanta fuerza y diversidad durante cuatro siglos. Las situaciones históricas siempre nuevas (con un nuevo contenido existencial) que surgieron en Francia, luego en Rusia, luego en Escandinavia y en Europa central retroalimentaron el arte de la novela, le aportaron nuevas inspiraciones, le abrieron nuevas direcciones. Como si la historia de la novela despertara en su trayecto, una tras otra, las diferentes partes de Europa, confirmando las en su especificidad e integrando a un mismo tiempo en una conciencia europea común.

Por primera vez en nuestro siglo, las grandes iniciativas de la historia de la novela europea nacieron fuera de Europa: en

América del Norte durante los años treinta y, más tarde, en América Latina. Después del placer que me dio el arte de Patrick Chamoiseau, el novelista antillano de lengua francesa, y el de Rushdie, prefiero hablar más generalmente de la novela que se escribe por debajo del paralelo 35, de la novela del sur: una nueva y gran cultura novelesca caracterizada por un extraordinario sentido de lo real conjugado con la imaginación desenfundada que desafía todas las reglas de la verosimilitud.

Esta imaginación me encanta sin que yo comprenda cabalmente de donde proviene. ¿De Kafka? No hay duda. Para nuestro siglo, él fue quien legitimó lo inverosímil en el arte de la novela. Sin embargo, la imaginación kafkiana es diferente a la de Rushdie o García Márquez (*Cien años de soledad*). Esta imaginación desbordante parece arraigarse en la cultura muy específica del Sur; por ejemplo, en su literatura oral, siempre viva (Chamoiseau reivindica a los cuenteros criollos) o, en el caso de América Latina, como le gusta a Fuentes recordarlo, en su barroco más exuberante, más "loco" que el barroco europeo.

Otra explicación posible: la tropicalización de la novela. Comparto esta fantasía de Rushdie: Farishta vuela por encima de Londres y desea "tropicalizar" esta ciudad hostil. Resume los beneficios de la tropicalización: "... la institución de una siesta nacional... nuevos especímenes de pájaros en los árboles (loros, pavos reales, cacatúas), nuevas especies de árboles debajo de los pájaros (cocoteros, tamarindos, higueras de la india)... fervor religioso, agitación política... los amigos que visitan sin avisar, cierre de los asilos de ancianos, importancia de las familias numerosas, alimentación más picante... Desventajas: cólera, tifoides, enfermedad del soldado, cucarachas, polvo, ruido, una cultura del exceso."

(Cultura del exceso, es una excelente fórmula; la tendencia de la novela europea en las últimas fases de su modernidad está en lo cotidiano radicalizado, en el análisis sofisticado de la grisura sobre un fondo gris; la novela fuera de Europa: acumulación de las coincidencias más excepcionales; colores sobre colores. Peligro: tedio de la grisura en Europa, monotonía de lo pintoresco fuera de Europa.)

Las novelas creadas por debajo del paralelo 35, aunque un poco ajenas al gusto europeo, son la prolongación de la historia de la novela europea, de su forma, de su espíritu e incluso están asombrosamente cercanas a sus fuentes primeras. En ninguna otra parte la vieja savia rabelaisiana corre tan alegremente como en la obra de estos novelistas no-europeos.

EL DÍA QUE PANURGO YA NO HAGA REÍR

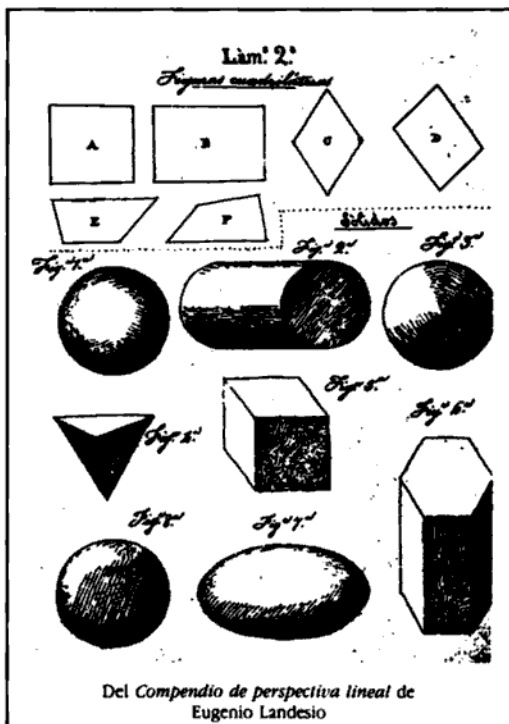
Esto me trae de nueva cuenta a Panurgo. En *Pantagruel*, se enamora de una dama a la que quiere poseer a toda costa. En la iglesia, durante la misa (¿no es un soberbio sacrilegio?), le dice espeluznantes obscenidades (que, en los Estados Unidos de hoy, le valdrían ciento trece años de cárcel por "violación verbal") y cuando ella no quiere escucharlo, se venga impregnando su ropa con los efluvios del sexo de una perra en celo. Al salir de la iglesia, todos los perros de los alrededores (Rabelais dice que son seiscientos mil catorce) corren tras ella y la orinan. Me acuerdo de mis veinte años, de un dormitorio de obreros, de mi Rabelais en checo sobre mi cama. A los obreros intrigados por este voluminoso libro, muchas veces les leí esta historia que, pronto, ya se sabían de

memoria. A pesar de que era gente con una moral campesina más bien conservadora, no había en su risa la menor condena del violador retórico y meón; adoraron a Panurgo, hasta el punto de que así apodaron a uno de nuestros compañeros. No era un mujeriego sino un joven conocido por su ingenuidad y su hiperbólica castidad, al que le daba vergüenza que lo vieran desnudo en la ducha. Escucho sus gritos como si hubieran sucedido ayer: "Panurque (era su pronunciación checa del nombre), ¡a la ducha! ¡Si no, te vamos a lavar con meados de perros!"

Sigo escuchando esas risas francas que se burlaban del pudor de un compañero pero que, por este mismo pudor, expresaban asimismo una ternura casi maravillada. Estaban encantados con las obscenidades que Panurgo le decía a la dama en la iglesia, como lo estaban con el castigo que le imponía la castidad de la dama, quien, a su vez y para su mayor goce, resultaba castigada por la orina de los perros. ¿Con quién simpatizaban mis compañeros de antaño? ¿Con el pudor? ¿Con la falta de pudor? ¿Con Panurgo? ¿Con la dama? ¿Con los perros que tenían el envidiable privilegio de orinarse sobre una belleza?

El humor: el relámpago divino que descubre al mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incapacidad para juzgar a los demás. El humor: la embriagadora relatividad de las cosas humanas, el extraño placer nacido de la certeza de que no hay certeza de nada.

Con el corazón sobrecogido, pienso en el día que Panurgo ya no haga reír. □



Del Compendio de perspectiva lineal de Eugenio Landesio